K. Zarnewski

Diss. Breslau 1925.

Die Szenerie-Schilderungen in Ovids Metamorphosen

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Kurt Zarnewski

Studienassessor

Promotion: 24. Januar 1925.

Breslau

Adolf Stenzel vorm. Brehmer & Minuth

1925

Mit ausdrücklicher Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau in deutscher Sprache veröffentlicht.

Referent: Herr Geheimrat Prof. Dr. W. Kroll.

Rigorosum: 27. II. 1924.

Die Arbeit erscheint infolge der schwierigen Wirtschaftslage in z. T. erheblich gekürzter Form. Insbesondere sind die wörtlichen Anführungen aus Ovid weggeblieben.

Inhaltsübersicht.

Seite

A. Einleitung. 5

§ 1: Einfluß des Hellenismus auf die römische Kaiserzeit

§ 2: Ziel und Weg der Abhandlung

§ 3: Dichtung und Malerei — allgemeine Gesichtspunkte

B. Hauptteil 6

I. Kapitel: Erhabene landschaftliche Szenerien 6

§ 1: Der Begriff des Erhabenen 6

§ 2: Räumlich erhabene Szenerien (Meer und Gebirge) . . . 6

§ 3: Strand - Szenerien 7

§ 4: Überschwemmungsbilder 9

§ 5: Wilde Gebirgslandschaft 10

§ 6: Der Weg ins Totenreich 10

II. Kapitel. Idyllische Szenerien 11

§ 1: Vorbemerkungen 11

§ 2: Idyllische Strandlandschaften 12

§ 3: Fluß-, Bach- und Quell - Szenerien 20

§ 4: Seelandschaften 26

§ 5: Ergänzungen 27

III. Kapitel. Varia 30

§ 1: Mischbildungen 30

§ 2: Vedutenbilder 30

§ 3: Wohnsitze mythischer Personifikationen 30

§ 4: Marinestücke 31

§ 5: Lichtwirkungen 31

C. Schlußbetrachtung. Zusammenfassung nebst einer sprachlichen Beobachtung zur Form der Ekphrasis 32

Abkürzungen häufig zitierter Werke.

Ehwald = Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso. I. Bd. (Buch I—VII) erkl. von M. Haupt, 9. Aufl. von R. Ehwald, Berlin 1916. II. Bd. (B. VIII—XV) erkl. von O. Korn, 4. Aufl. von R. Ehwald, Berlin 1916.

Heinemann = M Heinemann, Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910.

Heinze = R. Heinze, Ovids elegische Erzählung, Ber. Sächs. Akad. Wiss. Leipzig, 71. Band, 1919, 7. Heft.

Helbig Unt. = W. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei, Leipzig 1873.

Helbig Kat. = W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868.

Helbig Atlas = W. Helbig, XXIII Tafeln zu dem Werke Wandgemälde usw., Leipzig 1868.

Herrmann = Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, München, Bruckmann.

Motz = H. Motz, Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten, Leipzig 1865.

Peters = H. Peters, Symbola ad Ov. artem epicam cognoscendam, Diss. Göttingen 1908.

Rost. = Rostowzew, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Band XXVI (1911), S. 1 ff.

Teuffel-Kroll R. L. = W. S. Teuffels Geschichte der Römischen Literatur, 6. Aufl., bearb. von W. Kroll und F. Skutsch.

Woermann L. N. = K. Woermann, Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer. Vorstudien zu einer Archäologie der Landschaftsmalerei. München 1871.

Woermann L. = K. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, München 1876.

Einleitung.

§ 1. Ovids Metamorphosen, die wie so viele Dichtungen der Kaiserzeit stark vom Hellenismus beeinflußt sind, stellen kein großes Epos im gewöhnlichen Sinne dar, sondern einen geschickt zur Einheit verbundenen Sammelband von Epyllien. Wie es bei diesen überhaupt auf feine, raffinierte Kleinkunst ankommt, so wird besonders Landschaft und Szenerie liebevoll ausgemalt, was sich zum guten Teil aus dem Aufkommen des sentimental-idyllischen Naturgefühls in der Alexandrinerzeit erklärt (vgl. z. B. Schiller, Über naive und sent. Dichtung, Ausg. Hesse, Bd. 17, S. 495 ff., dazu Berger, Schiller II[8], München 1916, S. 224. Woermann L. N. S. 64 ff. W. Helbig, Rhein. Mus. 1869 S. 514 und Unt. S. 269 ff).

§ 2. Eine Untersuchung der Szenerien in den Met. fördert also sicher die Einsicht in Ovids dichterische Kunst. Dabei ist die Rolle der Ortsschilderungen in den einzelnen Sagen zu untersuchen; weiter sind die ovidischen Motive nach ihrem Auftauchen und ihrer Entwicklung zu verfolgen, um Ovids Beeinflussung durch alexandrinisches Kulturgut festzustellen.

Hierzu ist in möglichst weitem Umfange die Literatur heranzuziehen, aber auch Malerei und Plastik, soweit diese landschaftliche Andeutungen gibt, da auch in der bildenden Kunst die Änderung der Naturauffassung sich ausdrückt (vgl. Helbig Unt., z. B. S. 300).

Im Anschluß an die von Helbig Unt. S. 96 ff. aufgestellten Kategorien behandelt Kapitel I erhabene, Kap. II idyllische Szenerien; das III. Kap. faßt außerhalb dieser Gruppen stehende Tatsachen zusammen.

§ 3. In der Beurteilung der ästhetischen Gesichtspunkte folgen wir den Ausführungen Woermanns L. N. Kap. 1. Wir heben hier besonders die dort mit Recht betonte Überlegenheit der Dichtung über die Malerei in der Erzeugung von Stimmungen durch Einwirkung auf alle Sinne hervor. Wichtig sind auch Vischers Bemerkungen (Aesthetik § 847) über das Kunstmittel der Dichtung, den Reflex im Zuschauer zu schildern, und über die Erzielung eines Bildes von Koexistierendem auch durch gelegentlich nacheinander eingestreute Züge.

Hauptteil.

I. Kapitel.

Erhabene landschaftliche Szenerien.

§ 1. Wir betrachten zuerst (vgl. Einl. § 2) erhabene Szenerien. Der Begriff Erhabenheit, schon im Altertum vom Auctor *Περὶ ὕψους* geistvoll untersucht, wird von Kant in der „Kritik der Urteilskraft" (ed. Vorländer, Lpz. 1920, Philos. Bibl., § 23, Seite 96 ff.) analysiert und mit Anführung von Beispielen in Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenes geschieden. Damit decken sich sachlich Schillers termini Praktisch- und Theoretisch-Erhabenes (Vom Erhabenen, ed. Hesse Bd. 17, S. 372 ff. mit Einl. S. 41) und Vischers (Aesth. § 84 ff.) Erhabenheit der Kraft und des Raumes.

§ 2. Beide Momente zeigt gleich im I. Buche der Metamorphosen die Schilderung der deukalionischen Flut (260 ff.). Mit großartigen Strichen zeichnet Ovid die Überflutung, die Wassermassen, die alles begraben, wie Ehwald (zu I 253—312) hervorhebt, als einziger unter den alten Dichtern. Gewaltig ist der durch die Verse 291 ff. vermittelte Eindruck. Nur der Parnaß ragt noch über die unendliche Wasserfläche, ein Bild von höchster räumlicher Erhabenheit, dabei eine Wirkung gigantischer Kräfte (285 ff.)[1]), ausgelöst durch die erhabene Macht der Gottheit, Juppiters, die auch dem Altertum bereits zur Bewußtheit gelangt ist[2]). V. 301 ff. deutet der Dichter das der deutschen Sage so geläufige Motiv der versunkenen Stadt an, das er auch XV 293 ff. (Helice und Buris) verwertet.

Zug um Zug läßt er 343 ff. durch Zurücktreten des Wassers den Erdkreis wieder vor uns erstehen und schildert sinnfällig dessen Verödung mit den entlaubten oder verschlammten Baumeswipfeln (346). Leblose Leere, tiefes Schweigen (348 f.) verstärken den Eindruck, der uns 373 im Bilde des verlassenen Tempels — häßliche Moose verunzieren den Giebel, ohne Feuer steht der Altar — noch einmal ins Gedächtnis gerufen wird.

Die erhaben wirkende Verbindung weiter Wasserflächen mit dem überragenden Berge begegnet weiter in der Midaserzählung XI

[1]) Vgl. Ehwald zu 290. Dazu Nonnos Dion. 12,59 ff. (Anspielung) und 13,471 (Überflutungsszene). Kunst: Landschaft aus Villa Albani (Helbig Führer II 852, vgl. Rostowzew S. 25 f.). Nilüberschwemmung: Achilles Tatius IV 12, dazu die Mosaike aus Soussa Rostowzew S. 152 mit Anm. 3. Sintflut: Lukrez De r. n. V. 206 ff. und V. 277 ff. — Horaz Carm. I 2, 5 ff.

[2]) Auctor *Περὶ ὕψους* 9,9.

150 ff., wo der gewaltige, bewaldete (V. 157 f. u. 164) Tmolus übers Meer schaut.

Im Kontrast dazu steht die idyllische Szene, in die der bocksfüßige Hirtengott eine leicht komische Note trägt, wieder im Gegensatz zu Apolls majestätischem Auftreten (V. 165 ff.).

In Verfolgung des besprochenen Motivs erwähnen wir Od. I 186 f., wo freilich der erhabene Eindruck nicht betont ist. Künstlerische Absicht dagegen leitet Apollonios Rhodios Arg. I 601 ff. bei der Schilderung des Athos, der seinen Schatten bis Lemnos wirft. Abhängigkeit hiervon ist denkbar bei Statius Theb. V 51 f.; neu ist hier das ins Riesenhafte gesteigerte Spiegelungsmotiv: das Bild der den Athos krönenden Wälder verdunkelt das Meer. VII 106 f. schildert Statius den „wolkig himmelan" strebenden Akrokorinth. Geradezu überwältigend ist das Bild des Berges von Malea am Tänarus Theb. I 32 ff.: die spähenden Blicke finden den Gipfel nicht, der auf Winde und Wolken herabschaut; nur müde Gestirne ruhen auf ihm, kein Rauschen von Vogelschwingen, kein Gewittertosen berührt seine Höhen; neigt sich der Tag, so ruht sein Riesenschatten auf dem Meere.

Erwähnt seien noch Theb. I 330 ff., ferner Apollonios Arg. II 1265 ff., der Anfang von Heliodors Roman und Achilles Tatius V 6, 31 ὄρος ἦν ἐν μέσῃ τῇ θαλάττῃ κείμενον, ψαῦον αὐτῶν τῶν νεφῶν[3])

Den Ätna, dessen wir in diesem Zusammenhang gedenken, schildert schon Pindar Pyth. I 19 ff. (Woermann L. N. S. 25). Seinen Ausbruch läßt Lukrez VI 680 ff. und Vergil Aen. III 571 ff. miterleben, wozu noch Fast. IV 491 f. erwähnt sei. Die Höhe und Massigkeit des waldbedeckten Vulkans betont Claudian De. r. Pros. I 151 ff. (bes. 158 f.), als gelehriger Schüler Ovids unter Verwendung des Kontrastes: neben der Vulkanasche ewiges Eis!

Unsere Betrachtung hat deutlich gezeigt, daß erhabene Gebirgsszenerien überhaupt wie auch das Motiv „Meer und Gebirge" dem großen Epos angehören, dem also Ovid an den besprochenen Stellen seinen Tribut zollt. Seiner Sintflut-Landschaft — das sei schon hier hervorgehoben — läßt sich aus der antiken Literatur kaum etwas gleich Erhabenes zur Seite stellen.

§ 3. Helbig führt Unt. S. 97 als Beispiele erhabener Landschaftsbilder Strandlandschaften mit schroffer Felsbildung an. Auch solche Szenerien malt Ovid in den Metamorphosen.

---

[3]) Dasselbe Motiv Theb. VII 106 f. (s. o.), I 114 f., Tibull I 7, 15 f. und Ovid Met. I 317.

Ino flieht mit ihrem Söhnchen vor dem rasenden Gatten (IV 512 ff.). Im Augenblick höchster Spannung schiebt Ovid abbrechend eine Ortsschilderung [4]) ein (525 ff.), ganz anders, weit anschaulicher als in der Wiedergabe der Sage Fast. VI 495 f. [5]). Erst nach dieser Unterbrechung erzählt er den Sturz von der Felsklippe [6]). Die Ortsbeschreibung wirkt hier als retardierendes Moment und erhöht die Spannung auf den Ausgang [7]).

An starrenden Felsklippen (ad duras cautes, IV 672) am Meeresstrande (689) ist Andromeda gefesselt, und dazu stimmt die wilde Kampfszene; genau entspricht das von Helbig (Unt. S. 97) beschriebene Bild (Pitt. di Erc. IV 61 p. 309 = Helbig Kat. 1184, ähnlich Kat. Nr. 1186 — Herrmann Denkm. T. 129) [8]) in seiner „vollständig harmonischen Gesamtwirkung".

Demgegenüber sind in der Glaucus-Sage Ort und Handlung deutlich kontrastiert (XIII 898 ff.). Die szenischen Angaben 908—911, erweitert durch die 916 erwähnte Klippe, liefern das Bild einer wild zerklüfteten Küstenlandschaft. Auf dem „überhängenden Endvorsprung des Berges" (Ehwald zu 911) steht also Scylla; Glaucus, auf die nächste Klippe gestützt, erzählt ihr seine Verwandlung. Das ist ein ruhiges, idyllisches Bildchen, mit einem Anflug von Komik, bedingt durch die Gestalt des fischschwänzigen Meerdämons. Der Kontrast zur Szenerie ist offenbar beabsichtigt; steht doch Scylla in dem Bilde aus der Villa Hadriani (Roscher Myth. L. I 1684 Abb. 5) am flachen Ufer, so daß bei Ovid von Nachahmung einer stereotyp von der Malerei ausgebildeten Szenerie keine Rede sein kann.

Übereinstimmung mit dem Schauplatz — Meeresstrand mit hohen Felsklippen (XV 517 f.) — zeigt dagegen wieder der grausige Untergang des Hippolytos (XV 497 ff.).

Ganz wie hier gibt der Dichter auch in der Äsacus-Erzählung die Ortsschilderung nur beiläufig in den Worten XI 783 f.: e scopulo, quem rauca subederat unda, decidit in pontum.

---

[4]) Darin der von der Flut ausgehöhlte Felsen, vgl. Met. XI 783, Verg. Aen. I 310, Lukan Phars. IV 455. Philostr. sen. imag. III 13, vgl. Woermann L. S. 164.

[5]) Unterschied zwischen elegischem und epischem Stil!

[6]) Sturz ins Meer oft bei Heroen (vgl. Sam Wide in Gercke-Nordens Einl. II² S. 198), aber auch sonst: Verg. Ecl. 8,59 f., Properz II 17,13; II 26,19; Ovid Her. II 131 ff., Longos Roman IV 22.

[7]) Für andere Stellen vgl. Peters, S. 93.

[8]) Auf bildl. Darstell. der Sage weist auch Heliodors Roman IV 8.

Halten wir nun Umschau nach derartigen heroischen Strandszenerien. Einige erhaltene Dramen verlangen eine solche (Woermann L. S. 188 f.): Prometheus, vielleicht der zweite Teil des Aias, vor allem aber Philoktet. Doch schon die Odyssee zeigt diese Szenerien: XII 59 ff. (Plankten), XII 73 ff., besonders aber V 400 ff. (Strand der Phaiaken-Insel, wovon Odysseus selbst VII 278 f. spricht). Apollonios schildert Arg. 549 ff. die Symplegaden, während II 730 Klippen und Brandung, überragt von einem hohen Berge mit Ahornwaldung, rechts davon ein Eingang zur Unterwelt, die Szenerie bilden. Klippenreichen Felsstrand zeichnet auch Lykrophon Al. 188 ff. Homers Schilderung von Skylla und Charybdis findet Nachfolge Arg. IV 922 ff. und Verg. Aen. III 555 ff. Felsengeklüft mit starker Brandung ist der Sitz der Sirenen Aen. V 864. Auch I 159 ff. begegnet klippenreicher Strand. Die gewaltige Brandung vor Dyrrhachium betont Lukan Phars. VI 24 ff. Ausgeführte erhabene Strandbilder bieten mehrfach Vergleiche, z. B. Ilias II 209 f., II 394 ff., IV 422 ff., Verg. Aen. XI 622 ff.

Derartige Szenerien gehören also ausgesprochen dem Epos an, wo heroische Landschaften das Gegebene sind. Auch die von Woermann L. S. 125 beschriebene rotfigurige Vase stellt den Kampf des Theseus mit Skiron in eine solche Umgebung: ein jäh aufgetürmter Fels, daneben ein belaubter Baum und die „zwar ziemlich konventionell, aber deutlich" dargestellte Brandung.

Ovid bewegt sich also in den besprochenen Strandszenerien durchaus in den Grenzen des großen Epos.

§ 4. Die Macht entfesselter Wassermassen[10]) zeigt Ovids Schilderung des Achelous Met. VIII 552—558 und das Bild, das der Stromgott selbst 583—588 (Entstehung der Echinaden) entrollt. Weit weniger anschaulich ist die Beschreibung des Evenus IX 105 f. Der Realismus der entworfenen Bilder erhellt aus einem Vergleich mit Plin. ep. VIII 17, 3 (Tiber-Überschwemmung) und Lukrez De r. n. I 282 ff. Doch auch das Epos liebt Bilder mit derartigen Motiven. Il. XXI erleben wir die Überflutung des Skamander, von der auch Philostrat ein Gemälde entwirft (vgl. Woermann L. S. 229, Nr. 1, Phil. sen. I, 1[11]). Anschaulich sind die Vergleiche Il. VI 452 ff., V 87 ff., XI 492 ff., XIII 137 ff. Am hochgehenden Anauros trifft Here mit Jason zusammen Apoll. Arg. III 66 ff. Vergil schildert Aen.

[10]) Erhabenheit des Anblicks großer Flüsse: Auctor περὶ ὕψους 35.

[11]) Vgl. Nr. 7 Woermann L. S. 233. Skamanderdarstellungen aus dem Mailänder Codex der Il.: A. Mai, Homeri Iliados picturae antiquae etc., Rom 1835, T. 52, 53. (Woermann L. S. 293.)

X 362 f. die Gewalt eines Gießbachs und bietet II 304 ff., II 495 ff., XII 523 hübsch ausgeführte Vergleiche. Georg I 485 ff. gibt ein wirklichkeitsgetreues Bild. Auch spätere Epiker verwenden die Motive oft: Lukan Phars. II 409 f., IV 83 ff. (bes. 100), Statius Theb. I 365 f., IV 712, VII 315 f., im Vergleich III 671 ff., Val. Flaccus Arg. III 101 f. und VI 632 ff. (Vergleiche), Nonnos Dion. 22, 168 ff. (Vergl.) und ohne breitere Ausmalung 20, 337 ff. Horaz Carm. III 29, 36 ff. bestätigt als Ausnahme nur, daß im ganzen solche Schilderungen episches Gut sind.

§ 5. Ein andres erhabenes Naturbild, eine Waldgebirgslandschaft, zeigt die Sage vom kalydonischen Eber (Met. VIII 260 ff.). Vor dem Kampfe, also wieder vor einem Höhepunkt, beschreibt Ovid den Aufenthalt des Ebers. Zuerst zeichnet er in großen Zügen das wilde Berggelände (329 f.) und führt uns dann nach kurzer Schilderung der Tätigkeit der Jäger zum Versteck des Tieres (334—337). Von dort stürzt der Eber unter seine Feinde. Ein wilder Kampf entbrennt; das Krachen der brechenden Baumstämme, Jägerruf, Hundegekläff — alles paßt trefflich zur Kampfstätte, die in ihrer Unberührtheit urwüchsig-heroisch wirkt.

Od. XIX 435 ff. ist alle Beschreibungskunst auf die Ausmalung des undurchdringlichen Dickichts, wo der Eber ruht, verwendet. Vorbild für Ovid kann die Stelle also nicht sein, desgleichen nicht die ziemlich dürftigen Andeutungen bei Apollonios Arg. I 126 f. u. II 818 ff. Ovids reichere Ausmalung darf also als selbständige Betätigung seiner rhetorischen Begabung gelten. Zum Vergleich einer Einzelheit (*τὸν θρασὺν ὑψικόμων ἐνναέταν δονάκων*) sei das Epigramm des Paulus Silentiarius Anth. Pal. VI 168 angeführt, wo übrigens das Tier auch Bäume entwurzelt.

§ 6. Erhaben ist auch der Eindruck der Schilderungen des Weges ins Totenreich. Zunächst ist dieser in der Athamas-Sage geschildert (Met. IV 432 ff.). Anders und doch ähnlich in der Stimmung sind die Szenerie-Angaben VII 409 ff. (409 f., dazu 415; 410 Anfang wörtlich gleich IV 432!). Auf dem Höhlenpfade schleift Theseus den Cerberus nach oben

411. restantem contraque diem radiosque micantes
obliquantem oculos.

In die dunkle Höhle dringen also Strahlen des Tageslichts. Den hier ausgewerteten Lichteffekt kennt die antike Dichtung und Malerei auch sonst. In der denkbar schärfsten rhetorischen Zuspitzung verwertet ihn Ovid Met. II 260 f. Bei Apulejus Met. VI 20 (ed. Helm

S. 144, 2) kündet das schimmernde Tageslicht der Psyche die Nähe der Oberwelt.

Von Gemälden sei zuerst die Unterweltslandschaft vom Esquilin erwähnt, wo in „geheimnisvollem Lichteffekt“ (Woermann L. S. 328 f.) „durch das Felsentor . . . ein fahler Schein auf Odysseus und seine Gefährten“ fällt (Helbig Unt. S. 215). Dasselbe Prinzip, Kontrast zwischen Licht und Dunkel [12]), zeigen die beiden campanischen Wandgemälde [13]), „welche Pero darstellen, wie sie im Kerker ihrem Vater Kimon die Brust reicht“ (Helbig): in den dunklen Raum fallen Sonnenstrahlen.

Eine literarische Parallele dazu gibt erst Niketas Eugenianus, Rom., Anf. Buch 2: .. *ἡλίου ἐκ τῶν στενώπων τῆς φυλακῆς νυγμάτων ἀκίνα μικρὰν ἐμβαλόντος*. Lukrez De r. n. II 114 ff. sieht die Erscheinung nur wissenschaftlich. Das Einfallen von Mondlicht in den dunklen Raum verwerten Verg. Aen. III 151 f. und Ovid Pont. III 3, 5.

Kurz angedeutet ist das Motiv des Hadesweges noch Met. X 53 f., wo tiefes Schweigen den Eindruck des Unheimlich-Erhabenen verstärkt.

Schilderungen der Unterwelt und ihres Eingangs begegnen seit der Nekyia vielfach. Auch die bildende Kunst kennt den Gegenstand: von dem Unterweltsbilde des Polygnot in der Lesche der Knidier in Delphi berichtet Pausanias X 25 ff. (Woermann L. S. 158 f.); die antiken Vergil-Illustrationen zeigen u. a. auch die Unterwelt (A. Mai, Virgilii pict. ant. etc., T. 715, Woermann L. S. 294).

Auch ohne Einzelaufzählung literarischer Unterweltsbilder ist klar, daß solche Szenerien dem Epos angehören, und danach sind auch die zitierten Ovid-Stellen zu beurteilen.

II. Kapitel.

Idyllische Szenerien.

§ 1. Während der antike Mensch das Heroische in der Natur nicht als schön empfindet (vgl. Friedländer Sittengesch. II[6] S. 207 f. = I[9] 461), fühlt er sich durch stillere Schönheiten der Natur angezogen; Quellen, Bäume, Gärten, erfrischende Lüfte, Blumen und Vogelsang rühmt Libanius (ed. Förster I S. 505, § 200) an einem

[12]) Wie weit die antike Malerei in dessen Ausnutzung bereits war, zeigt Herrmann Denkm. T. 144 (vgl. Text).

[13]) Helbig Kat. 1376. Giorn. d. scav. II (n. s.) T. III p. 23 ff. Bull. d. Inst. 1871 S. 205.

Stadtteil Antiochias, Motive, die häufig in Epigrammen begegnen (vgl. z. B. Jacobs, Leben und Kunst der Alten, Bd. I, 2. Abt., Gotha 1824, Buch VIII, Nr. 29 ff.). Auch für die Antike ist „die Verbindung von Vegetation und Wasser ein Haupterfordernis landschaftlicher Schönheit" (Motz S. 119).

Die von Horaz Ars poet. 15 ff. getadelte Unsitte, selbst an unpassender Stelle solche Schilderungen idyllischer Art einzuflicken, ist ein Zugeständnis an den Geschmack des Publikums.

§ 2. Wir betrachten zuerst die idyllischen Strandlandschaften der Metamorphosen.

Glaucus gibt XIII 924—930 vor Erzählung seiner Verwandlung eine Schilderung der Örtlichkeit, deren Abgeschiedenheit mit höchster Kunst ausgemalt ist.

In der Europa-Sage versetzt uns Ovid auf eine Wiese am Meere. Er gibt nicht eine in sich geschlossene Beschreibung, sondern verflicht in wirkungsvoller Technik [14]) die landschaftlichen Einzelzüge in die Handlung. Merkur treibt Agenors Herde von dem Berge, wo sie weidet, zum Gestade, wo die Mädchen spielen. Juppiter mischt sich in Stieresgestalt unter die Herde und schreitet mit ihr über das zarte Gras (851). V. 861 sind dazu noch Blumen erwähnt.

Durch Zusammenfassung ersteht folgendes Bild: eine grasige, blumige Wiese am Meer, belebt durch die spielenden Mädchen und weiter durch die Herde. Der Berg gibt einen passenden Hintergrund.

Der Vergleich dieses anschaulichen Bildes mit der bloßen Erwähnung [15]) des Gestades Fast. V 603 ff. beleuchtet den Erzählungsstil beider Dichtungen [16]).

Auch ein Vergleich mit Moschos' Europa ist ergiebig für die Beurteilung des Stils der Metamorphosen. Moschos zeichnet V. 63 ff. die blumenreiche Wiese in allen Einzelheiten [17]): Narzissen, Hyazinthen, Veilchen und viele andere Blumen erblühen dort, ein farbenprächtiges Bild, heiter belebt durch die Mädchenschar, in deren Mitte die Prinzessin glutfarbige Rosen pflückt.

Ovid verzichtet auf solche überreiche Detailmalerei, ohne deshalb etwa unterlegen zu sein. Das eine Wort „flores" muß ja doch

[14]) Vgl. W. Reitz, Die Landschaft bei Th. Storm, Bern 1913, S. 44.

[15]) Ebenso Lukian d. mar. 15, 2 und Nonnos Dion. I 46.

[16]) R. Heinze, S. 14, spricht von „dem ganz auf Detailzeichnung angelegten Stil der Metamorphosen." Unsere Betrachtung zeigt, daß sich Ovid vor Übermaß des Details am gegebenen Platze wohl hütet.

[17]) Daran erinnert Claudian De r. Pros. II 118 ff.

die Phantasie anregen und gewährt dabei freien Spielraum für selbständige bildhafte Vorstellung. Diese Kürze entspricht gut dem epischen Stile[18]).

Sehr fein ist in den Met. die Einführung des göttlichen Stieres; bei Moschos erscheint dieser allein und unvermittelt. Der Berg im Hintergrunde fehlt bei Moschos. Nun weist Helbig Unt. S. 224 ff. den Zusammenhang zwischen den dichterischen Darstellungen des Europamythus und entsprechenden Werken der bildenden Kunst nach. Unter letzteren zeigen aber das Europamosaik des Pal. Barberini (Woermann L. S. 309) und Herrmann Tafel 68 einen Berg. Vielleicht ist also Ovid durch Bildwerke zur Benutzung des Motivs veranlaßt worden[19]).

Die Detailmalerei der Alexandriner begegnet noch ausgedehnter in späterer Zeit. Kennzeichnend hierfür ist die Beschreibung des Europa-Gemäldes in Achilles Tatius' Roman I 1[20]). Eine blumige Wiese, vom Laubdach dichtstehender Bäume beschattet, bildet die Szenerie. Durch das Laub fallende Sonnenstrahlen malen Lichtreflexe auf den Grund. Das Ganze ist von Röhricht umgürtet. Zwischen Blumen und Bäumen schlängelt sich ein Quell. Die Küste und die Färbung des Meeres sind sorgfältig behandelt. Das Bild macht einen garten- oder parkähnlichen Eindruck.

Lustgärten und -haine beschreiben die Romanschriftsteller überhaupt gern. Achilles Tatius schildert I 15 Kleitophons Garten mit fast denselben Motiven, wie sie sein Europabild zeigt; auch hier begegnet z. B. der Lichtreflex[21]). Von häufigen Motiven ist die Spiegelung[22])

---

[18]) Im nicht-epischen Stil Fast. IV 435 ff. zählt Ovid beim Raube der Proserpina Blumen in Fülle auf. — Heinze, Ov. el. Erz. S. 58, A. 1: Ovid habe sich vom Vorbilde (Moschos) emanzipiert. Er „vermeidet es, die Erzählung in Schilderung aufzulösen."

[19]) Berggipfel im Hintergrunde von Bildern z. B. auf dem monochromen Fries im Liviahause (1. Bild links), Rost. S. 15, auf dem Medeabild Sogliano n. 553 (Rost. S. 48), auf der Landschaft aus dem weißen Zimmer der Casa della fontana piccola in Pompeji, Rost. S. 84 oben, Nr. 3 („hinten ein Hügel").

[20]) Woermann L. S. 227 glaubt mit Klugmann (Ann. Inst. 1863, S. 113), daß den Beschreibungen des Ach. T. „wirkliche Gemälde zugrunde gelegen zu haben scheinen." Als Anregung, nicht als direkte Vorlage!

[21]) Lichteffekte: vgl. Kap. I § 6. Helbig Unt. Register unter „Lichteffekte". Auch bei späteren Dichtern häufig, z. B. in der Schilderung eines Haines bei Reposianus (Bährens P. L. M. IV 420) und bei Calpurnius (P. L. M. III 60). A. Biese, Deutsche Literaturgesch. I[9], München 1917, S. 148, erwähnt das Motiv als Erbe der Antike in der lateinischen

von Blumen im Wasser verwendet, ferner das Emporranken von Schlinggewächsen an Bäumen [23]) und die Belebung der Szene durch Vögel und ihren Gesang [24]).

Weit kürzer, jedoch ähnlich in Einzelheiten, ist der Platanenhain I 2 geschildert. Eustathius hebt bei der Beschreibung von Sosthenes' Garten (I 3, 3 ff.) ebenfalls die Lichtreflexe hervor. Longos, der in der Einleitung schon auf die Schilderung des Nymphenhains viel Wert legt, läßt II 3 Philetas seinen Garten beschreiben, der u. a. Vögel in Scharen beherbergt. In dem ausgeführten Bilde von Lannons Lustgarten (IV 2 ff.) ist das Rankmotiv geschickt benutzt: Weinranken mit reifenden Trauben schmiegen sich an die Bäume; andere Stämme umschlingt Efeu.

Bei solcher Beliebtheit von Gartenschilderungen kennzeichnet es Charitons Stil, daß er sich IV 2, 8 die Gelegenheit dazu entgehen läßt.

Niketas Eugenianus zeichnet IV 227 ff. eingehend die Bumen im Garten, ein seit den Bukolikern (Moschos' Europa!) beliebtes Motiv.

Auch außerhalb der Romandichtung spielt der schöne Garten seine Rolle. Schon im Garten des Alkinoos (Od. VII 112 ff.) malt der

---

Vagantenpoesie, durch die m. E. überhaupt viele antike Motive in die deutsche Dichtung hinübergeflossen sind.

[22]) „Spiegelungsmotiv": Ästhetische Würdigung: Motz S. 119. Beispiele aus der Dichtung: Verg.: Aen. VIII 95 ff., Properz I 20, Ovid Her. XIV 89 ff. und 97, Statius Silv. I 3, 18 f., Lukan Phars. IX 346 ff., Ausonius Mos. 189 ff. — Stat. Theb. V 51 f. (vgl. Kap. I § 2). — Auch Plin. ep. VIII 8,4.

Beispiele aus der bildenden Kunst: 1.) Mosaik aus der Villa Hadriani, Woermann L. S. 312, Nr. 3, repr. A. Penna, Viaggio Pittorico della Villa Adriana di Tivoli, A. 104, Parker Phot. 2508. 2.) Ein ebensolches Mosaik, Woermann L. S. 313 f., repr. Penna t. 107. 3.) Landschaftsbild Woerm. L. S. 316 f., repr. Bartoli, Le pitture antiche delle Grotte di Roma, 1705, t. XIII. 4.) Pompej. Wandbild Helbig Kat. Nr. 1572, vgl. Woerm. L. S. 376.

[23]) „Rankmotiv" ungemein häufig, besonders auch in Vergleichen. Vgl. Motz S. 118. Besonders schön: Plin. ep. V 6,32, Longos Roman III 5.

[24]) Belebung durch Vögel in den Bäumen bzw. Vogelgesang: Theokrit Epigr. IV = Anth. P. IX 437, V. 11 f. Verg. Culex innerhalb der Hainschild. 109—156 V. 146 f.; Properz IV 9,29; Ov. Am. III 1. Anf.; Fast. III 12 ff., bes. 17; Claudian X 62 f. — Bildende Kunst: Schreiber, Hellen. Rel. oft, z. B. T. 21.

Vogelnester, allerdings nicht von Singvögeln, erwähnt schon die Odyssee auf den Bäumen um Kalypsos Grotte V 65 ff., nicht ohne künstlerische Absicht.

Auch die archaische Kunst kennt das Motiv: z. B. Vase von Amathus, repr. M. Heinemann, S. 71, Text S. 69 f.

Dichter sichtlich mit Behagen die Einzelheiten aus[25]). Zweifellos ist die Stelle Vorbild für die Schilderung des Palastgartens bei Nonnos Dion. III 131 ff.

Aus der lateinischen Dichtung seien beispielshalber genannt der Garten der Chloris Ov. Fast. V 208 und der Liebesgarten auf Cypern bei Claudian X 54 ff.

Kehren wir wieder zu Ovid zurück: Idyllisch ist die Örtlichkeit am Strande, wo Polyphem die Galatea anschwärmt, XIII 778—780. Im Hintergrund sind Berge zu denken, beiläufig V. 785 erwähnt. Belebt ist das Bild durch die Lämmer, die ihrem Herrn folgen (781). Der Gegensatz zwischen den friedlich grasenden Tieren und dem ungeschlachten Hirten mit seinem gewaltigen Stock, einer Fichte, schon eher zum Mastbaum geeignet, entbehrt nicht des humoristischen Beigeschmacks. Der Dichter beabsichtigt überhaupt hier eine gewisse Komik, wie „die in teilweise grotesken Vergleichen sich ergehende Anrede an Galatea" (Ehwald) beweist.

Die Ortsschilderung steht hier, wie oft, am Beginn einer neuen Szene (Ehwald zu 778)[26]).

---

[25]) Soll man nach Woermanns Feststellung, daß sich vor Alexander keine Spuren von Landschaftsgärtnerei finden (L. S. 211), in der Odyssee-Stelle spätere Zudichtung erblicken? — Darstell. der Gärten des Alkinoos auf Münzen von Kerkyra, Woermann L. S. 277. — Gartendarstellungen in bild. Kunst: Gartendekoration in der Villa ad Gallinas in Prima Porta, Woerm. L. S. 350 ff., Brunn Bull. Inst. 1863, S. 81 ff., reprod. Leipz. Ill. Zeitg. 1867, 30. Nov. — Pompeji: Woerm. L. S. 374 ff., im 4. Stil Rost. S. 53, Typus „Haus mit Garten" häufig bei Rost. hervorgehoben, z. B. S. 56 f. Helbig n. 1569, S. 61 f. (mit Abb. 34 hinter S. 60) barberinisches Mosaik in Praeneste, bes. S. 47 mit Abb. 26 zu S. 48: „reiche und schöne Gartenmalerei" (Haus Reg. IX [III, 7,8]). Gärten am Meere häufig in den Villenlandschaften, z. B. Rost. S. 88 ff.

[26]) Die erwähnte Belebung der Szenerie durch weidende Tiere: z. B. Lukrez De r. n. II 275 ff.; Plin. ep. II 17,3; Apulejus Met. V 25. Vgl. hellenist. Reliefbilder, etwa Schreiber, T. 9. Weidende Tiere am Bache: Bild aus dem Triclinium des Liviahauses Rost. S. 6, Abb. 1. Weidende Tiere und Hirt: mittlerer Teil des monochromen Frieses im Liviahaus Rost. S. 19; S. 22: Fries des Farnesinahauses. Rein idyllisches Bild: Bäume, weidende Kühe, Hirt, Hund (Samter S. 123, n. 4, Fig. 8) Rost. S. 27. Rost. S. 36: ansteigender Berghang, unten weidende Stiere und ein Ziegenbock (=Lessing-Mau, T. XIII, Mon. Suppl. T. 32, Phot. Anderson 2516). Rost. S. 41 (mit Abb. 20): Berglandschaft mit Wasser, Staffage: Hirt und Ziegen. Rost. S. 86 (mit Abb. 53): an Wasserlauf Felsen, dahinter „eine Wiese, wo Rinder weiden". Rost. S. 87 Abb. 55 = Helbig 1564: Felsiger Hintergrund mit wenigen Bäumen, auf den Bergen weiden

Theokrits 11. Id. (daneben Verg. Ekl. 2) ist Vorbild für Ovid, wie Ehwald an vielen Einzelheiten zeigt. Doch bewahrt Ovid genug Selbständigkeit. Die Anrede an Galatea z. B. beweist trotz des überkommenen Motivs freies Spiel seiner Phantasie (Ehwald zu 728); 812 ff. sind „freie" Nachahmung Theokrits (Ehwald zu 812). Ganz umgestaltet hat Ovid das Motiv, daß der liebeskranke Hirt sich nicht mehr um seine Herden kümmert. Bei Theokrit kehren diese oft allein in die Hürden zurück (V. 12 f.). Ovid läßt sie dem Hirten „nullo ducente" (781) folgen.

Auch die Ortsbeschreibung zu Beginn gestaltet Ovid selbständig. Theokrit erwähnt nur das mit Seetang bedeckte Gestade (V. 14) und läßt (17 f.) Polyphem auf hohem Felsen sich niedersetzen und, mit dem Blick aufs Meer [27]), sein Liebeslied singen. Ovid detailliert viel mehr, so wie es Heinze für den Stil der Met. im ganzen ausspricht. Dazu ist auch die bei Theokrit fehlende Belebung des Bildes durch weidende Tiere zu rechnen.

Die campanischen Wandbilder, die unsern Stoff darstellen, deuten mehrfach die Herde Polyphems an, sei es durch ein einzelnes Tier (Helbig Kat. 1043, 1047), sei es durch mehrere (Helb. 1042, dazu Woermann L. S. 352, Helb. 1046). Da Ovid auch sonst durch Werke der bildenden Kunst beeinflußt ist [28]), kann er wohl das Motiv aus ähnlichen Bildern entlehnt haben.

Bions Galatea-Fragm. (Nr. 13) gibt mit dem Worte ψάμαθος die entgegengesetzte Strandbildung; zu dieser paßt Ovids collis besser als zu den Felsen Theokrits. Ob Ovid Bions Gedicht verwertet, ja überhaupt gekannt hat, läßt der dürftige Rest nicht entscheiden; doch widerspricht der obige Sachverhalt der Möglichkeit nicht.

Auch das bei Theokrit vorauszusetzende felsige Gestade hat sein

---

Ziegen usw. — Hirten- und Viehstaffage charakteristisch für den 2. Stil: Rost. S. 141.

[27]) Dies hier mit gutem Grunde, ebenso wie Od. V 156 ff. (Od. auf Ogygia). Rein idyllisches Motiv ist der Sitz am Meere Theokr. Id. VIII 56 (anders Fritzsche-Hiller!). In besonderem Sinne (Gefühl der Sicherheit) Horaz Ep. I 11,10 (Parallelen bei Kießling-Heinze). Paris und Oinone auf Felsensitz am Meere Schreiber Rel. 10 und 23. Rein gefühlsmäßig gewendet bei Chariton V 1,5: μεγάλην εἶχον παραυθίαν, ὅτι θαλάσσῃ παρεκαθήμην. — Theokr. Id. IX 17 (oder eine bildliche Darstellung?) Vorbild für Niketas Eug. IV 386 (vgl. VI 501 ff., 527).

[28]) Eingehende Behandlung bei Schönfeld, Ovids Met. in ihrem Verhältnis zur ant. Kunst, Diss. Leipz. 1877, und bei Wunderer, Ovids Werke in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, Diss. Erlangen 1889.

Gegenstück in campanischen Bildern (Helbig Kat. 1046, auch 1045, 1047 ff.).

Betont sei noch der rein idyllische Charakter der Szene bei Ovid. Sie illustriert trefflich Helbigs Beobachtung (Unt. S. 84), daß in mythologischen Kompositionen idyllischen Charakters wie im Idyll selbst „der Charakter der Landschaft in der Regel auf das Harmonischste der darin vorgehenden Szene angepaßt" wird[29]).

Kehren wir nun aber zu Polyphem zurück. Er gibt bei Theokrit und Ovid eine lockende Schilderung seiner Wohnung. Der Polyphem des griechischen Dichters rühmt die landschaftlichen Reize bei seiner Höhle: Lorbeerbäume, Cypressen, den dunklen Efeu, Weinstöcke mit süßen Früchten, das kühle Wasser aus der Schneeregion des Ätna (V. 44 ff.). Damit vergleiche man Ovid Met. XIII 810—820. Von der kühlen Quelle ist gar nicht die Rede, und in der Vegetation besteht ein gewaltiger Unterschied: Theokrit hat, mit einziger Ausnahme des Weinstocks, ästhetisch Schönes im Auge: das Erdenfleckchen soll gefallen. Ovids Polyphem dagegen zählt ausnahmslos Gewächse auf, die seiner geliebten Galatea ganz greifbare, materielle Vorteile bringen, als sei er ein Anhänger des Satzes, daß die Liebe durch den Magen geht! Der Grieche Ästhet, der Römer Materialist! Nur einmal spielt bei Ovid die rein ästhetische Freude an der Farbenschönheit mit: goldfarbige und purpurne Trauben wachsen vor der Höhle. Ovids Stilmuster ist offensichtlich die alexandrinische Art, ein Motiv breit auszumalen, ekphrastische Feinarbeit zu leisten, wie es die erwähnte Blumenschilderung in Moschos' Europa zeigt. Eine Manier also, die vielleicht speziell in der Zeit nach Theokrit, in späteralexandrinischer Zeit, beliebt geworden ist. Ovid kann nach diesem Stilmuster das Grundmotiv Theokrits selbständig ausgestaltet haben. Hat er vielleicht an den Alkinoos-Garten Od. VII 112 ff. gedacht, der ausschließlich Fruchtbäume hegt? Oder soll man an Beeinflussung durch Bildnereien denken? Pausanias V 17—19 erwähnt auf dem vierten Streifen der Kypselos-Lade Weinstöcke, Apfelbäume und Granaten als Vegetation bei der Grotte des Dionysos, ein Beweis, daß die bildende Kunst das Motiv seit altersher kennt (Woermann L. S. 108). Indes scheint mir noch eine andere Möglichkeit zu bestehen: Sicher dürfte auch in Bions Gal. das Motiv der schönen Grotte nicht gefehlt haben, ist doch der Gang der Handlung im wesentlichen gegeben. Der Spät-Alexandriner kann nun sehr wohl die Grotten-

[29]) Vgl. Motz S. 55: „tiefgehende Übereinstimmung zwischen Handlung und Lokal."

Vegetation in breiter Auffaltung eines einzigen Motivs ausgeführt haben. Dann könnte sich Ovid an Bion anlehnen, was zu den obigen Beobachtungen über Polyphems Sitz während seines Liedes ganz gut passen würde. Umgekehrt: vielleicht darf man aus Ovids Dichtung auf die Bions einige Rückschlüsse ziehen.

Über Vermutungen kommt man freilich kaum hinaus; sicher erscheint nur, daß Theokrit nicht das einzige Vorbild Ovids ist.

Seine Schilderung könnte vielleicht auch auf das prächtige Urbild des Motivs zurückgehen, die Kalypso-Grotte Od. V 57 ff.[30]), eine ekphrastische Glanzleistung.

Bezeichnend ist, daß zuerst die späteren Dichter eine ausgesprochen subjektive, gefühlsmäßige Note mit durchklingender Sehnsucht nach der Natur in ihre Verse legen. Dieses „Dort ist gut sein!" ist ja doch der Angelpunkt in der Schilderung Polyphems[31]).

Das Motiv der baumumgebenen Grotte am Meere begegnet wieder im Ruheplatz der Thetis, Met. XI 229—236, womit die Geschichte von Peleus und Thetis eingeleitet ist.

Ebenfalls an ausgezeichneter Stelle (Peters, S. 93) steht die Schilderung von Scyllas Ruheplatz. Circe kommt mit Zaubersäften übers Meer, um Scylla zu strafen; etwas Entscheidendes muß geschehen. Da hemmt Ovid den Fortschritt der Handlung durch die Ekphrasis XIV 51—54; die Spannung wird so geschickt gesteigert.

Höhlen und Grotten mit Umgebung finden wir, entsprechend den tatsächlichen Verhältnissen der Landschaft, oft in der alten Literatur geschildert. Die Grotte, wo Poseidon seine Rosse einstellt, Il. XIII 32 ff., ist nicht näher beschrieben. In der Odyssee dagegen sind die Grotten der Kalypso, des Polyphem und die am Ende des Hafens von Ithaka (XIII 96 ff.) näher ausgeführt. Theokr. Id. VII 130 schildert die Nymphengrotte mit Quell, Pappeln, Ulmen, Brombeerdickicht und Fruchtbäumen in der Nähe. Nicht weiter ausgemalt sind die Stellen Id. IX 15 ff., Epigr. 3 und 5, 5. Das gleiche gilt von Vergil Aen. IV 151 ff., VIII 630, Ekl. I 75 f., Ekl. V Anfang; auch bei der Höhle der Sibylle Aen. VI 10 ff. fehlt die rechte Anschaulichkeit. Ohne nähere

[30]) Od. IX 182 ff. (Höhle Polyphems) ist so nüchtern-objektiv, daß sie keinesfalls Vorbild für Theokr. oder Ovid ist.

[31]) Bildnerische Darstellungen der Polyphem-Höhle: Förmliche plastische Landschaft: Villa Albani, Piani terreni, n. 497 (Woermann L. S. 268). Tafel 714 bei A. Mai, Virg. Picturae ant., Rom 1835. — Für Vergils 9. Ekloge ist unzweifelhaft Theokrit das Vorbild. Vgl. Voß zu Ekl. 9, Ausg. der Ekl. S. 479 f. Vielleicht hat Ovid mit einer anderen Behandlung geradezu dem Vergil Konkurrenz machen wollen!

Detailschilderung sind Horaz Carm. I 5, 3, Properz II 30, 25 f., III 13, 33 f., Ovid Fast. II 315 f., entsprechend dem Stil der Fasten. Anschaulicher ist Properz I 20, 32 ff. und IV 4 Anfang. Sehr hübsch schildert Claudian Ged. 31, Anf., wie Venus in einer rebenumwobenen Grotte ruht, die rings von einem Hain umgeben ist (V. 17). In der Romanliteratur spielen Höhlen und Grotten eine bedeutende Rolle: Longos I 4 (Nymphengrotte), IV 38 f. (Fest in der Grotte), Apulejus Met. IV 6 (Räuberhöhle). Das Motiv muß nachgerade zur Manie geworden sein; Lukian, *Πῶς δεῖ ἱστ. συγγρ.* 20, wendet sich gegen seine Ausschlachtung.

Wenden wir uns wieder Ovid zu. Die Erzählung vom Opfer an Aulis' Strand (Met. XII Anf.) hat er aus Homer übernommen, der dieselbe Szenerie Il. XIII 305—307[32]) schildert. Ovid nennt nur Baum und Altar, diese Angaben noch enger als Homer in die Handlung verflechtend (XII 12—14). Das Quellmotiv Homers vermißt man ungern. Doch erzeugt gerade die Erwähnung des Baumes noch ein durchaus anschauliches Szenenbild. Apollonios Rhod. spricht Arg. I 402 ff. nur von einem Altar am Meere. Ein Vergleich beweist, daß der Baum für die nachbildende Vorstellungskraft der integrierende Bestandteil ist, der erst volle Anschaulichkeit bewirkt.

Werke der bildenden Kunst, bei denen das subjektive Moment der Vorstellungskraft nicht maßgebend ist, wo vielmehr die Tatsachen für sich sprechen, sind noch beweiskräftiger. Rostowzew (S. 108) hebt den Baum als belebendes Moment landschaftlicher Darstellung bei Besprechung ostgriechischer Grabstelen hervor (unter Anführung von Beispielen). S. 112 weist er auf die Verbindung gerade von Altar und Baum in dem Votivrelief der Münchener Glyptothek (Nr. 206) hin. Lehrreich ist auch die von ihm S. 118 erwähnte lukanische Vase. Schreibers „Hellenist. Reliefbilder" geben zahlreiche Beweise (Tafeln 1, 2, 3, 6, 14, 20, 22, 42, 78, 111 u. a., auch die Tierstücke 108 und 109), wovon ganz besonders das Bild des verwundeten Adonis (Tafel 4) erwähnt sei. Hinter dem todesmatt einherschreitenden Jüngling erhebt sich ein Säulenbau, darüber ragt ein Baum empor. Rechts ist ein Fels mit Baum dargestellt. Ähnliche landschaftliche Bestandteile zeigt das pompejanische Wandbild Helbig Kat. 340 (= Herrmann Denkm. T. 52, vgl. den Text dazu), das den Tod des Adonis darstellt.

[32]) Bewußte Nachahmung ist wohl Nonnos Dion. 25, 4 f. (Drache und Sperlinge auf der indischen Platane). Baum von Schlange umwunden oft in hellenist. Grab- und Weihreliefs (Rost. S. 109 vorl. Abschn.)

Bei den Götter- und Opferszenen der hellenist. Reliefs sind Tempel und Altäre nie unvermittelt hingesetzt, sondern stets ist die Landschaft angedeutet, sei es auch nur durch einen einzigen Baum (Schreiber T. 5, 15, 17, 35—41, 46—48, 52 I, 66, 70, 103. Entsprechendes findet sich auf Wandgemälden, z. B. Herrmann T. 11, 16, 69, 109, 132, 146 u. a.

An einigen Dichterstellen führt die erwähnte Vegetation wenigstens einigermaßen zu bildmäßiger Anschaulichkeit, so Ilias VI 419 (Ections Grab, von Ulmen beschattet), Apoll. Arg. III 927 (Tempel mit Schwarzpappeln), Verg. Aen. IV 441 ff. (Juno-Tempel im Haine), Aen. II 511 ff. (im Palast Altar, von Lorbeer überschattet), Aen. II 712 ff. (Tempel auf einem Hügel, nahe dabei Cypresse), Longos II 23 (Pansbild unter einer Pinie), Eustathios zu 18, § 3 (Altar mit Lorbeerbaum).

Demgegenüber wird das Gestade von Antium mit seinem Tempel nahe dem gelben Strande Ov. Met. XV 718 ff. (vergleichbar etwa Apoll. Arg. II 1172 ff.) nicht recht bildhaft, eben weil kein Pflanzenwuchs erwähnt ist.

Ganz konventionell sind die paar Worte, die Met. XIV 447 f. bei Aeneas' Ankunft über die Tibermündung fallen (vergl. Val. Flaccus Arg. II 597 ff. und V 184 ff., Phasismündung). Verg. Aen. VII 29 ff. belebt das gleiche Bild durch Vögel.

§ 3. Die letzterwähnten Fälle führten uns schon unvermerkt zu Flußlandschaften. In vielen Fällen wird nun das belebende Moment des Wassers überhaupt nur durch strömende Gewässer, durch Flüsse, Bäche, Quellen, gegeben.

Die Quellnymphe Arethusa, die Met. V 577 ff. ihre Verwandlung erzählt, beschreibt vor Beginn der eigentlichen Handlung den Fluß Alpheus (587—591). Das langsame Dahinfließen des Wassers und die schattigen Bäume am Ufer sind Motive, die auch Aelian in seinem Tempetal zur Schilderung des Peneios verwendet (Var. hist. ed. Hercher 1870, S. 39, Zeile 24 ff.). Aelian kann zweifellos objektiv nach der Wirklichkeit schildern; da aber die prosaische Ekphrasis aus der deskriptiven Poesie, vor allem der alexandrinischen, geflossen ist (Rohde, Griech. Roman ² S. 360 = 1. Aufl. S. 335 A. 3), so ist es auch nicht unmöglich, daß er die wirkungsvolle Verbindung der beiden Motive in Anlehnung an eine Dichterstelle gibt. Dann könnte jene hypothetische Dichterstelle auch dem Ovid bekannt gewesen sein, und seine Ausführung wäre vielleicht nicht in dem Maße selbst-

ständig, wie es Ehwald (Anm. zu Met. V 572—641) als wahrscheinlich annimmt.

Ovid fügt zu den genannten noch das Motiv hinzu, wie man durch das klare Wasser jedes Steinchen am Grunde sehen kann. Dasselbe begegnet bei Theokrit Id. 22, V. 37 ff. (vgl. Helbig Unt. S. 213). Die Stelle ist überhaupt bedeutsam: wie keine zweite zeigt sie, wie die raffinierte Technik der Alexandriner den Kontrast zwischen Handlung und Schauplatz wirkungsvoll auswertet.

Das Motiv der durchschimmernden Steine verwertet Plin. ep. VIII 8, 2 (Clitumnus-Quelle) und Ausonius Mos. 65 ff. (ähnlich 73 f.). Claudian hebt in der Seeschilderung Ged. 49, 27 ff. die Klarheit des Wassers hervor (V. 32) und betont V. 41, daß man bis zu den Klüften am Grunde blickt. Martial verwendet das Motiv im Vergleich VIII 68, 8. Zugrunde liegt es auch dem Epitheton perlucidus (z. B. Ov. Her. 15, 157), griechisch διαυγής (Luk. dial. mar. 3, 2, Jamblichus nach Photius, Hercher Er. scr. S. 223, § 7; vgl. Kallim. Hymn. 5, 20: δίναν . . . διαφαινομέναν). Auf einem Bild der Einnahme Trojas erwähnt Pausanias X 26, 11 das Durchscheinen der Kiesel nahe am Strande (Woermann L. S. 159).

In Ovids Met. selbst heißt es III 161:

fons sonat a dextra tenui perlucidus unda.

Eine nächtliche Flußlandschaft[33]) im Mondschein bei tiefer Windstille — kein Blatt im Walde regt sich (V. 187) — ersteht aus den gelegentlichen Andeutungen Met. VII 180 ff.

Zu einer Flußlandschaft runden sich auch die Einzelzüge, die Ovid Met. II 325 in die Erzählung von den Heliaden einstreut: Am Eridanus liegt Phaethons Grabhügel[34]) mit dem Denkstein, und die Verwandlung selbst fügt die Bäume dazu.

Ganz anders schildert Apollonios Arg. IV 595 ff. den Ort, wo Phaethon sein Ende gefunden hat: düster, unheimlich, ein Teich,

[33]) Apoll. Arg. IV 67 ff.: Medea tritt in dunkler Nacht an den Fluß und sieht vom andern Ufer das Siegesfeuer der Griechen leuchten. Nachtstück, ohne nähere Detailmalerei, obwohl Ap. sonst „der eifrigste Maler von Lichteffekten" ist (Helbig Unt. S. 213 ff.) Das antike Nachtstück: Helb. Unt. S. 361 ff.

[34]) Grabmal am Gewässer (Meer, Fluß, Quelle): z. B. Anthol. Pal. VII 1, 40, 55, 71, 146, 225; Ilias VII 85, XXIII 125 f., Od. XXIV 20 ff., Ap. Arg. I 1060 ff., IV 1472 ff., Lykophr. Alex. 919 ff. Besonders schön Properz III 16, 28 ff.

giftige Dünste aushauchend[35]), die darüberfliegenden Vögeln tödlich sind, am Ufer Schwarzpappeln, die verwandelten Heliostöchter.

Wie stellt sich nun die Rolle der Flußlandschaft in der alten Literatur überhaupt dar? Die Skamanderlandschaft Ilias XXI (bes. V. 350 ff.) ist alles andre als ein beabsichtigtes Landschafts-Gemälde, ebenso Il. IV 382 (Asopos). Auch Od. V 470 — ähnlich Verg. Aen. VIII 596: bewaldete Hügel am Flusse — wirkt nicht recht bildhaft.

Bewußt malerisch dagegen wirkt der Vergleich Apoll. Arg. IV 1298 ff.: der Paktolos strömt durch frische Wiesen; am Ufer ertönt das Lied der Schwäne. Reizend ist das Bild des von Ölbäumen und Platanen[36]) umgebenen Gehöftes am Flußufer[37]) bei Theokr. Id. 25, 18 ff.; den Hintergrund bilden Höhen. Das Motiv schattigen Baumwuchses am Flußufer zeigt z. B. Properz I 14, 1—6, I 20, 7, II 19, 25 f., Martial I 49, 15 f., Claudian 28, 515 ff., jedoch ohne daß besonders anschauliche Bilder entstehen. Reizvoll und bildhaft wirken dagegen zwei Schilderungen aus Apulejus Met., IV Kap. 2 und VI Kap. 11.

Das Gefühl für die Schönheit von Flußlandschaften erwacht also erst in der Alexandrinerzeit oder findet jedenfalls damals erst seinen dichterischen Ausdruck, und zwar weniger in der Epik als in der Bukolik, die ja besonderen Wert auf Feinarbeit legt und Stimmung erzeugen will. Ovid ist mithin durch die Eigenart eines Teiles seiner Stoffe, wie a priori zu erwarten, in den besprochenen Szenerien mehr in die lyrische, bukolische Sphäre, in die Sphäre des Epyllions, gedrängt worden.

Noch ausgesprochener idyllisch als Flußlandschaften sind nun aber Bach- und Quellszenerien.

Eine solche findet sich in „Pyramus und Thisbe", Met. IV 88 ff.: Das Grab des Ninus, ein Maulbeerbaum mit vielen schneeweißen

[35]) Ähnlich schaudervoll Petron 120, V. 67 ff.

[36]) Die Platane absichtlich als Zierbaum kultiviert: Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere (Kap. Platane). Vgl. Plin. N. H. XII 6 ff., Horaz Carm. II 15, 4 f. mit Anm. bei Kießling-Heinze. Platanenhain mit Wasserkünsten: Prop. II 32, 11 ff.; Martial IX 61, XII 50 Anfang. Ruheplatz bei der Platane: Moschos Wilam. Buc. S. 138, Nr. 1, 9 ff., Apulejus Met. I 18 (beide Stellen mit Gewässer!), Claudian 31, 34 f., Fescenn. 11, V. 18; Anth. Plan. I Nr. 11, Bährens P. L. M. 4. Bd. Epigr. Nr. 409, P. L. M. 3. Bd., Calpurnius IV Anfang (Platane am Bache). Konrat Ziegler faßt Markellinos, Leben des Thukyd., § 25, als novellistische Erfindung auf (Nachschrift einer Vorlesung). — Epigr. Anth. P. VII 174, IX 220, 374, 669.

[37]) Haus am Flußufer: vgl. Rest. S. 20, unter c.

Früchten, ganz nahe ein kühler Quell [38]). Gerade der Augenblick, wo Thisbe den sterbenden Geliebten in die Arme schließt, ist, behält man die Szenerie fest im Auge, vollkommen malerisch erschaut, ein richtiges Genrebild[39]). Wundervoll hat hier Ovid Vorgang und Szenerie in einheitliche lieblich-elegische Gesamtstimmung gesetzt.

Wie hier bringt der Grabhügel auch in Theokrits Dioskuren (V. 137 ff.) einen gewissen Stimmungswert: gerade am Grabe des Vaters finden Lynkeus und Idas ihren Tod.

An einigen Stellen der Met. vervollständigt die Verwandlung selbst, die Entstehung einer neuen Quelle, die Szenerie. So Byblis, die in einem Waldtale in einen Quell verwandelt unter einer dunklen Steineiche emporsprudelt, Met. IX 633 ff., bes. 665 f. (Technik des Einstreuens von Zügen, keine ausgeführte Ortsschilderung!). Ähnlich ergeben die Einzelzüge nach Egerias Verwandlung (XV 487 ff., bes. 547 ff.) ein anschauliches Bild: ein Waldtal, ein Berg, die an seinem Fuße entspringende Quelle. Weit weniger deutlich wird das Landschaftsbild in der Verwandlung des Akis, die Galatea XIII 870 ff. erzählt.

Das Motiv der Quell-Entstehung ist häufig: Von der Hippokrene berichtet Ovid selbst Met. V 264 ff.; erwähnt ist sie u. a. Arat Phain. 215 ff., Properz III 3 Anfang, Statius Theb. IV 60 f. Apollonios bringt das Motiv dreimal: Arg. I 1060 ff. (Kleite), I 1145 ff. und IV 1430 ff., wo Herakles' Fußtritt eine Quelle eröffnet, genau wie von Chalkon in Theokrits Thalysien erzählt wird, von Achill Lykophr. Al. 243 ff., von Hermes Alex. 835 ff. Rheia läßt durch einen Schlag mit ihrem Stabe Wasser aus dem Berge hervorbrechen Kallim. Hymn. I 31; vergleichbar ist Poseidons Versprechen an Amymone Lukian dial. mar. 6 und die Entstehung der Weinquelle Nonnos Dion. 48, V. 574. Mit den ovidischen Verwandlungssagen berühren sich enger Cyanes Verwandlung Claudian De r. Pros. III 245 ff. und Achilles Tatius VIII 12 (Rhodopis' Verwandlung).

Die Verbindung von Hain und Quelle begegnet weiter in Ovids Kallisto Met. II 454—456, wo die Szenerie nur kurz durch den Relativ-

[38]) Verbindung von Quelle und Grab: Rost. S. 85 oben mit Anm. 1 (Nachweise für das hellenistische Ägypten).

[39]) Genrebildchen, für die Werke der bildenden Kunst Vorbild zu sein scheinen: Apoll. Arg. IV 1394 ff.: Der todwunde Drache unter dem Baum der Hesperiden, die selbst voll Trauer dabeisitzen. Nonnos Dion. XV 221 ff.: Nymphe (Jägerin) auf dem Felsen, Wind bläht ihr Gewand.

satz ausgemalt wird. Ähnlich kurz, jedoch mit parenthetischer Ekphrasis, schildert Ovid dieselbe Stelle Fast. II 165 f.

Einen reizvollen Rahmen gibt er Met. III 407—412[40]) der Narzissus-Sage, wo kunstvoll die Unberührtheit des Ortes gemalt ist. Sehr schön ist in den folgenden Versen das Spiegelmotiv verwendet (ähnlich Anth. Pal. VII 170).

Die Einzelheiten, die Pallas im Musenhaine erblickt, Met. V 264 ff., ergeben eine hübsche Szenerie: alte Waldung, der Quell, der Rasen mit seiner Blumenfülle. Eine völlig ausgeführte Ekphrasis bietet die Aktäon-Erzählung III 155 ff., wo der höchste Stand der Sonne (V. 145) der Phantasie die Beleuchtung der Szenerie gibt. Nonnos malt in seiner stark abweichenden Fassung (Dion. V) die Örtlichkeit nicht aus. Beliebt sind Aktäonbilder auf den campanischen Gemälden (Helbig Kat. Nr. 249 ff., Atlas Tafel VII u. VIII[41]). Tafel VII gibt eine landschaftliche Szenerie, die der Ovids entspricht: ein felsiges, baumbestandenes Tal, ein Gewässer mit Blumen am Rande; die Grotte allerdings fehlt (Helbig Unt. S. 326). Tafel VIII ist eine merkwürdige Mischbildung (Helb. Unt. S. 102 f., Woermann L. S. 170). Die plastische Darstellung der Aktäon-Sage, die Apulejus Met. II 4 beschreibt, dürfte angesichts des Nachweises selbständiger landschaftlicher Darstellungen in Rundplastik durch Woermann L. S. 294 ff. wahrscheinlich tatsächlich Gesehenes wiedergeben.

Versuchen wir nun, die Entwicklungslinie in der dichterischen Verwendung von Bach- und Quellszenerien zu finden, wie wir sie z. T. schon bei den Grottenlandschaften vorweggenommen haben. Ilias XXIII 144 ff. — Quellen des Spercheios, Hain und Altar des Flußgottes — beabsichtigt kaum die Vermittlung eines Landschaftsbildes. Anders auch hier die Odyssee: VI 291 ff., IX 136 ff., XVII 204 ff.[42]) sind ebenso wie die Landungsstelle auf Ithaka beabsichtigt bildhaft, trotzdem sie ohne besondere Phantasie, fast etwas konventionell, entworfen sind.

Mehr Beispiele bietet die hellenistische Literatur: Der Anfang und die Verse 21 ff. von Theokrits Id. I sind zu nennen. Ähnliche Landschaftsbildchen wie V. 21—23 zeigen hellenistische Reliefs nicht selten. Das 3. Idyll ist besonders erwähnenswert, weil Theokrit scheinbar absichtslos einen Einzelzug zum andern fügt und so doch eine lebensvolle Szenerie entwirft, unbedingt ein Fortschritt in der

[40]) Zur Stellung: Peters S. 93.
[41]) Vgl. Rost. Abb. 25.
[42]) Vgl. Heinemann S. 34.

Technik der Lokalzeichnung gegenüber der Ekphrasis. Auf einem Berge weiden Ziegen (V. 1 f.); Tityros soll sie zur Quelle hinführen (V. 3). Inzwischen ist er, so müssen wir uns denken, an die Stelle gelangt, wo er der Amaryllis sein Ständchen bringen will. Das Lied selbst erweitert das Szenenbild: Der Hirt steht vor der Höhle, wo Amaryllis wohnt (V. 6 ff.); der Eingang dazu ist mit Efeu umsponnen, davor wächst Farnkraut (V. 12 ff.); auch eine Fichte ragt vor dem Eingang auf (V. 38); in Sichtweite liegt das Meer (V. 25 f.).

Verwiesen sei noch auf das 5. Idyll, das mit dem Anfang von I zusammen nach Voß Vorbild für Vergils 10. Ekloge ist (Ausg. der Bukolika, Altona 1797), und auf 13, V. 34 ff. Von Vergil läßt sich noch Ekl. 7, 45 f. und Georg. IV 18 ff. anführen.

Tibull I 1, 28 läßt sich mit Lukrez De r. nat. II 29 ff. und Martial IX 90 Anfang zusammenstellen. Außer Carm. I 1, 21 f., II 3, 9 ff., II 11, 13 ff. sei von Horaz besonders III 13 (O fons Bandusiae) hervorgehoben. Ovid selbst zeichnet Her. XV 157 ff. eine liebliche Quelle, eine Stelle, die Piéri (Quaestt. ad P. Ovidii Nasonis epistulas Heroidum etc., Marseille 1895, S. 56) bereits gewürdigt hat. Eine Waldbach-Szenerie gibt Statius Theb. IV 716 ff.

Quell-Landschaften finden sich auch bei den Erotikern nicht selten. So bilden Baum und Quelle die Szenerie für die erotische Szene bei Longos III 17 ff.[43]). Wir erinnern uns weiter der schon behandelten Grotten-, Park- und Gartenlandschaften gerade in Romanen und verweisen noch auf das Erwachen der Psyche in Apulejus' Roman und die Kapitel VIII 18 (Ruheplatz) und X 30 (Paris' Urteil). Zu der letzgenannten Stelle stimmt das Bild Helbig Kat. Nr. 1279 = Herrmann Tafel 8. „Der Hirt ruht im Schatten des Baumes. Vorn weidet die Herde am Bache" (Woerm. L. S. 362). Bäche in der Szenerie zeigen z. B. noch Herrmann T. 47, 127, 108.

Eine bedeutende Rolle spielt auf Bildern das Motiv des Wasserfalles. Es begegnet auf einem Mosaik aus der Hadriansvilla (Woermann L. S. 313, Nr. 1), auf Tafel 13 von Bartoli u. a., Le pitture antiche delle Grotte di Roma etc., 1706 (W. L. S. 317), auf Tafel 12 von Bartoli, Gli antichi sepolcri etc., Rom 1727 (W. L. S. 319 f.) und auf dem von Woermann L. S. 340 f. beschriebenen Bilde aus der Vorkammer des zweiten Grabes der via Latina, ferner auf dem Bilde Helbig Kat. 1558 (vgl. Rost. S. 44, A. 2) und dem Aktäonbild

[43]) Cypressen als einzige Zeugen einer Liebesszene schon bei Theokrit 27, 57. Das Motiv fließt in die Carmina Burana über.

Rost. S. 45 (Abb. 25). Von einem Wasserfall an jähem Berghange spricht auch Catull 68, 57 ff.

Das beigebrachte Material zeigt, daß Quell- und Bachszenerien seit der Alexandrinerzeit häufig werden, besonders im Epigramm und in der Bukolik, während das Epos naturgemäß weniger Raum dafür bietet. Daraus ergibt sich ohne weiteres die richtige Beurteilung der besprochenen Ovidstellen.

§ 4. Seelandschaften — See in weitem Umfang als stehendes Gewässer gefaßt — kommen vor Ovid, soviel ich sehe, überhaupt nicht vor; Ovid dagegen malt mehrfach solche Szenerien, z. T. mit großer Kunst.

Etwas dürftig ist die See-Szenerie in der Erzählung von den lykischen Bauern, aber immerhin doch vorstellbar, wenn man die Met. VI 325 f. und 343—345 gegebenen Züge zusammenfaßt.

Ein klarer See, ohne Rohr am Ufer, mitten in grüner Au gelegen, lockt den Hermaphroditus auf seiner Wanderung durch Karien an. Die Ekphrasis IV 297—301 ist nach Ehwald ganz Eigentum Ovids. Das hier begegnende Motiv des durchsichtigen Wassers kehrt mehrfach in Seeschilderungen wieder.

Wieder anders ist das Bild Met. IX 334 f.: ein See mit Steilufer, oben Myrtenbüsche. Dazu tritt, V. 340 erwähnt, der Lotosbaum, und die Verwandlung selbst fügt auch hier wieder einen neuen Zug in das Bild ein. Die Verse 334 f., eine allerdings kurze Ortsschilderung, stehen vor dem Verse, der mit den Worten fatorum nescia einen ersten Hinweis auf den Schicksalsumschwung gibt

Zu Beginn der Erzählung von Philemon und Baucis gibt Lelex eine Schilderung der Örtlichkeit, wobei das für den landschaftlichen Eindruck wichtige Ergebnis der Verwandlung vorausgenommen ist (Met. VIII 620 f. u. 624 f.). Reizvoll beleben hier Wasservögel das Gewässer [44]). Dasselbe Motiv verwendet Ovid bei der Beschreibung des Sees Pergus V 385—391, welche die Sage von Proserpinas Raub einleitet (Peters, Symbola S. 93). Fast. IV, wo dieselbe Sage begegnet, schildert Ovid V. 427 ff. die Szenerie ganz anders. Die Ausmalung der Blumenfülle, von Heinze S. 8 A. 1 mit Recht konventionell genannt, kommt dem nicht-epischen Stile zu. Heinze bezeichnet a. a. O. die Szenerie der Met. als „feierlich" und betont S. 10, daß sie „das Gran-

[44]) Schwäne — wie Met. V 387 — am Flusse Paktolos: Apoll. Arg. IV 1298 ff. — Enten auf dem Wasser in bildnerischen Darstellungen: Rost. S. 6, Abb. 2; Rost. S. 58 letzte Zeile, Abb. 33; Rost. S. 153 f., Abb. 66.

diose bevorzugt, die der Fasten das idyllisch Anheimelnde". Ganz kann ich Heinze hier nicht folgen: idyllische Züge fehlen der Szenerie der Met. keineswegs: der Gesang der Schwäne, der „ewige Frühling" des Blumenflors! Feierlichkeit kann man dem Bilde zugestehen, aber zum Grandiosen fehlt denn doch das Wild-Erhabene. Ich möchte es am ehesten romantisch-idyllisch nennen. Dadurch wird aber die Feststellung Heinzes nicht berührt, daß die Landschaft in den Met. anders gezeichnet ist als in den Fasten. Sie hat einen Zug ins Große und ist damit dem Stil des großen Epos angepaßt, genau wie die Hervorkehrung des Idyllischen in den Fasten Anpassung an den Stil der elegischen Erzählung ist.

Ehwald weist auf die auffällige Übereinstimmung unserer Stelle (Met. V 385 ff.) mit Diodor V 3, 2 hin und verweist noch auf Cic. Verr. 4, 107, Claudian de r. Pros. 2, 101 ff. und Firmicus Maternus, De err. prof. rel. 7, 1. Die Claudianstelle gehört in eine weit ausgedehnte Schilderung hinein. Ein Vergleich mit Ovid zeigt, wie weise sich dieser beschränkt: trotz aller Anschaulichkeit gewährt er der Szenerie keinen allzu breiten Raum, läßt er sie nicht zum Selbstzweck werden.

Wie an der erwähnten Stelle benutzt Claudian auch im 49. Gedicht das Motiv des Durchblicks durch das Wasser: Durch das kristallklare Wasser des lichtblauen Sees sind am Grunde die zerklüfteten Felsen sichtbar.

Anschaulich schildert Claudian den Comer-See (Larius) Ged. 26, V. 319 ff.

Ovid selbst, um diese Seite seiner dichterischen Technik abzurunden, verwendet in der kurz angedeuteten Seelandschaft Fast. III 263 f. nur ein einziges Motiv, den schattigen Wald rings um den See, wie beim Pergus-See. Der Grund für den Verzicht auf Ausmalung ist deutlich: d i e s e Szenerie hätte sich kaum dem epischen Stil entsprechend ausführen lassen!

Daß der gebildete Römer schöne Seelandschaften mit bewußtem Wohlgefallen sah, zeigen mehrere Briefstellen bei Plinius: I 3, 1, II 8, 1, VIII 20 und IX 7.

§ 5. Wir stellen nunmehr noch einige Szenerien der Metamorphosen zusammen, die sich vorher nicht einreihen ließen, und führen weiter einige Stellen an, die nicht voll ausgestaltete Szenerien geben, sondern nur durch einzelne landschaftliche Andeutungen einen idyllischen Eindruck vermitteln.

Ein genrehaftes Bildchen zeichnen die Verse Met. X 554—559: Venus und Adonis ruhend unter dem schattenspendenden Baume.

Dieses Ruhemotiv verwenden schon die alten Vasenmaler reichlich (vgl. Woermann L. S. 119 und mit einigen Wiedergaben Heinemann S. 64 ff.). Namentlich aber ist es in der bukolischen Sphäre bis zu den spätesten Hirtenromanen (besonders Longos) häufig.

Schon Il. V. 692 f. ist das Motiv so variiert, daß ein wunder Krieger (Sarpedon) unter einem Baum gebettet wird. Dasselbe schildert Verg. Aen. X 883 ff. (Mezentius), Claudian I 113 ff., Nonnos Dion. 29, 95 ff., wo Bacchus den verwundeten Hymenäus in der genannten Weise bettet[45]).

Ein idyllisches Genrebild bietet auch die Szene zwischen Argus und Merkur Met. I 679 ff. Argus lädt den Gott, der, als Hirt verkleidet, eine Ziegenherde herantreibt, zum Niedersitzen auf einem baumüberschatteten (V. 681: umbram) Felsblock ein. Merkur nimmt die Aufforderung an und spielt, um Argus einzuschläfern, auf der Hirtenflöte weiter. Rings umher müssen wir uns die weidenden Tiere denken.

Ein Genrebild findet sich weiter in der Kallisto-Sage, V. 417 bis 421, wo das idyllische Ruhebild besonders durch den Gegensatz zu der etwas düsteren Umgebung, dem alten, ungelichteten Walde, wirkt. Solchen schildern die Dichter übrigens oft: so Ovid selbst Her. 12, 67 ff., so Kallim. Hymn. 6 (Hain der Demeter auf Knidos), Verg. Aen. IX 380 ff., Lukan Phars. III 399 ff. (Druidenwald bei Massilia, vgl. Woermann L. N. S. 99 und Humboldt Kosmos S. 21), Stat. Theb. IV 419 ff., Nonnos Dion. 21, 323 ff. (hier u. a. das Pfeilmotiv der zit. Kallimachos-Stelle!), Silius It. VI 146 ff. Auch Sen. ep. 41 sei erwähnt.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kallisto-Szenerie zeigt Met. X 126—129, wo das Erscheinen des Hirsches einen genrehaften Zug in das Bild bringt.

Ein Altar in düsterem, abgelegenem Wald ist die Stelle, wo Jason und Medea zusammentreffen (Met. VII 74 f.). Unverkennbar ist hier allerdings mehr schauerlich-erhabene Stimmung beabsichtigt.

Ein idyllisches Bild von bezaubernder Lieblichkeit zeichnet Ovid in der Erzählung von Vertumnus: dieser naht sich Pomona in

[45]) Der verwundete Adonis: Hermann Denkm. T. 52, Helbig Kat. Nr. 340.

Gestalt einer alten Frau, setzt sich vor ihr nieder und schaut zu den fruchtbeladenen Bäumen empor (Met. XIV 659 ff.). Besonders wirkt hier der Kontrast zwischen Alter und frischer Jugend.

Ein reizendes Bild bietet Met. VIII 743—750. Ovid malt viel mehr die Einzelheiten aus als sein Vorbild Kallimachos (hymn. VI 38 f.). Eindrucksvoll in seiner pointiert-rhetorischen Zuspitzung ist besonders der Ausdruck una nemus für den riesigen Baum (genau dasselbe Her. 15, 160!). Und nun der Gegensaz: um den Riesenbaum schlingen Dryaden ihren lieblichen Reigen.

Die besprochenen Szenenbilder passen sehr wohl in den elegischen Erzählungsstil (Heinze S. 38 unten), widerstreiten aber auch nicht im mindesten dem epischen Stil. Auch Ilias und Odyssee zeigen ja solche Züge.

Noch eines aber ist bemerkenswert: solche Darstellungen weisen auf einen Zusammenhang mit der bildenden Kunst. Jede beliebige von den oben besprochenen Szenen läßt sich ohne weiteres als Gemälde denken. Die Szenen entsprechen ganz dem Geiste mancher erhaltenen Kunstwerke etwa aus Pompeji, das doch nur ein schwacher Abglanz der Zentralsonne, Roms, gewesen ist. Ein Dichter wie Ovid lebte sicher derart in malerischen Anschauungen (vgl. Heinze S. 25 zu Fast. I 77 ff.), daß er auch ohne bestimmte Vorlagen malerisch Wirksames schaffen konnte. Und dabei ist der Gedanke an solche doch durchaus nicht abzuweisen! Jedenfalls zeigen auch die besprochenen Ovidstellen beim Vergleich mit antiker Malerei, daß diese und die Dichtung seit der Alexander-Epoche sich in gleicher Linie entwickelt und gegenseitig befruchtet haben, was Helbig in seinen Untersuchungen im Großen schlagend nachgewiesen hat.

Die Vervollständigung des landschaftlichen Eindrucks durch die Verwandlung — schon bei den Heliaden und bei Philemon und Baucis beobachtet — zeigt die Sage von dem apulischen Hirten (XIV 512 ff.), der in einen Ölbaum verwandelt wird, und ähnlich rundet sich das Bild durch die Wirkung von Orpheus' Gesang X 86 ff. erst richtig ab.

Für die Schilderung der baumlosen Bergwiese, wo die Bacchantinnen ihr Fest feiern (Met. III, Pentheus, vgl. Peters S. 93: Ruhepunkt vor der Katastrophe) kann Theokr. Id. 26 Vorbild sein, wo die Wiese ausdrücklich καθαρός (purus ab arboribus) genannt ist.

III. Kapitel.

Varia.

§ 1. Noch einige Besonderheiten betrachtend, wenden wir uns zuerst den Szenerien zu, die heroische und idyllische Elemente in sich vereinigen, also etwa Helbigs Klasse der „Mischbildungen" entsprechen.

Hierzu gehört der Wohnort des Drachen des Mars, mit dem Cadmus kämpft, Met. III 28—31. Als erhabenes landschaftliches Element empfinde ich den alten, ungelichteten Wald, als idyllische Bestandteile die Quelle und die in niedrigem Bogen gewölbte Höhle. Auch diese Ortsschilderung steht an hervorragender Stelle, als Einleitung zu der wilden Kampfesszene.

Als Mischbildung mit Überwiegen des Erhabenen erscheint mir weiter die Schilderung des Tempetales Met. I 568—576. Das Peneios-Tal wird oft und gern beschrieben. Hier sei nur Aelian Var. hist. III 1 erwähnt, wo der Schriftsteller im Wetteifer mit der Malerei ein recht anschauliches Bild zeichnet (Woermann L. N. S. 108; Einzelheiten: Helbig Unt. S. 354).

Das Landschaftsbild, das sich aus der Botenrede Met. XI 352 ff. ergibt, läßt sich auch am ehesten hier einreihen; vielleicht darf man aber auch sagen, Ovid habe hier einfach eine der Wirklichkeit ziemlich entsprechende Strandlandschaft gezeichnet.

§ 2. Szenerien, die den Helbigschen Vedutenbildern entsprechen, sind, streng genommen, in den Met. nicht vorhanden. Doch nähern sich ihnen allenfalls die Schilderung der Götterstadt Met. I 168 ff. (nach dem Vorbilde Roms: Ehwald zu V. 172) und die regia Solis am Beginn des II. Buches, obwohl hier die Detailmalerei nur den kunstvollen Darstellungen auf den Palasttoren zu gute kommt. Die Ekphrasis ist übrigens in dem entscheidenden Augenblick eingefügt, wo Phaethon vor seinen Vater treten soll.

§ 3. Mit Sorgfalt und reicher Phantasie beschreibt Ovid mehrfach mythische Personifikationen. Dabei ergibt sich meist die Schilderung ihres Wohnsitzes von selbst.

Am deutlichsten ist der Sitz des Somnus XI 592 ff. in erhabenen Farben ausgemalt[46]). Weniger anschaulich ist die Stätte, wo der Hunger haust, VIII 778 f., und das Haus der Invidia II 761 ff., wäh-

[46]) Vorbilder Ovids und Nachahmung durch Statius (Theb. X 81 ff.): Ehwald zu 592.

rend im Sitz der Fama XII 39 f. das Landschaftliche ganz in den Hintergrund tritt.

§ 4. Auch die Betrachtung einiger Marinestücke vervollständigt das Bild von Ovids Kunst.

Als Beispiele von Sturmschilderung[47]) seien genannt Met. XI 480 ff. (Untergang des Ceyx; vgl. Ehwald zu 480) und XIV 470 ff. (Sturm beim Vorgebirge Kaphareus).

Verg. Aen. IX 1—122 als Quelle benutzend, aber mit selbständiger Detailzeichnung erzählt Ovid XIV 527 ff., wie Turnus die trojanischen Schiffe in Brand steckt, wie Kybele ein Unwetter sendet, die Schiffe, von den Haltetauen losgerissen, im Meere versenkt und sie in Meeresnymphen verwandelt.

Von einem anderen Brand der troischen Schiffe berichtet Verg. Aen. V 660 ff. Das Motiv gehört also dem Heldenepos zu. Philostr. sen. im. III 13 beweist seine Existenz auch in der bildenden Kunst.

Ein Bild idyllischer Stimmung entwirft Ovid Met. XI 460 ff. bei der Abfahrt des Ceyx. Die rhetorische Ausmalung in V. 463 ff. verfehlt auch heut ihre Wirkung nicht. Ovid verwendet denn auch dasselbe Abschiedsmotiv nicht weniger als dreimal in den Heroiden: VI 66 ff. (Hypsipyle und Jason), X 25 f. (Ariadne und Theseus) und XIII 15 ff. (Laodamia und Protesilaos). Die letzte Stelle berührt sich am engsten mit der Abfahrt des Ceyx.

Ähnlich, wenn auch mit oberflächlicherer Empfindung, ist Statius' Schilderung, wie die Frauen von Lemnos von Bergen und Klippen der enteilenden Argo nachschauen (Theb. V 481 ff.). Auch Theb. IV 28 ff. ist vergleichbar. Die Begrüßung der aussegelnden Argo durch Chiron und seine Gemahlin, die den kleinen Achill auf den Armen trägt, bei Apoll. Arg. I 553 ff. ist ziemlich farblos.

§ 5. Helbig weist (Unt. S. 283 f.) nach, daß die weitgehende Verwertung der Lichteffekte in Malerei und Dichtung erst eine Errungenschaft der Diadochenzeit ist. Wenn wir also nachweisen wollen, daß Ovid wirklich „alle Farben der alexandrinischen Poesie auf seiner Palette" hat (so Teuffel-Kroll, R. L. II[6] S. 103 § 249 Anm. 1 gegen Ende), so ist auch die Verwendung von Lichtwirkungen in den Met. nachzuprüfen, selbst wenn sie zu den Szenerien nur losere Beziehungen haben.

Woermann weist L. N. S. 70 darauf hin, wie verschieden das homerische und das alexandrinische Epos die Lichtwirkung des Son-

[47]) Vgl. C. Liedloff, De tempestatis etc. descriptionibus, Diss. Leipzig 1884.

nenaufgangs behandelt und nennt als Beispiel Apoll. Arg. I 519 f. und III 1223, wo im Strahl des Morgenlichtes die Berggipfel erglühen. Dasselbe Motiv begegnet Met. VII 104 und ähnlich IX 93. Es findet sich auch sonst in der Literatur, so Verg. Aen. XII 113 f., Nonnos Dion. XXII 132 ff., Heliodors Roman, Anfang.

Im Gegensatz zu dem besprochenen Motiv steht die Schilderung Met. XIV 416 ff., wie das Volk und Picus' Diener nach ihrem Gebieter zur Zeit des Sonnenuntergangs die Wälder mit Fackeln durchsuchen.

Der Regenbogen als Landschaftselement begegnet in der Malerei mehrfach, so auf zwei Vasen, die Alkmenes Rettung durch den von Zeus gesandten Regen zeigen (Helbig Unt. S. 212) und dem Bilde Helbig Kat. Nr. 113 (Zeus mit Regenbogen). Ovid verwertet die schöne Erscheinung in dem Vergleich Met. VI 63 ff.

Den Sturz Phaethons macht er Met. II 319 ff. durch den Vergleich mit einer Sternschnuppe anschaulich, wobei er an Verg. Aen. II 691 ff. gedacht haben könnte. Denselben Vergleich verwendet Nonnos Dion. 42, 6 ff. unter Hervorhebung des Lichtstreifs, und ähnlich zieht Claudian De r. Pros. I 229 ff. den Kometen zum Vergleich heran.

Die Lichteffekte spielen bis in die späten Ausläufer der griechischen Literatur eine große Rolle, und oft wird sich Vorbild und Nachahmung mit Sicherheit feststellen lassen. Hier nur folgendes:

Bereits Homer beachtet das Erglänzen der Waffen im Sonnenlicht. Il. II 455 vergleicht er ihren Schimmer mit dem Lodern der Wachtfeuer von den Höhen herab. Dies Motiv, das z. B. noch in Heliodors Roman IX 14 (Aufmarsch des Heeres) nachwirkt, biegt Vergil um. Er liebt Mondscheinbeleuchtung, wofür u. a. Aen. VII 8 f.[48]) als Beweis dienen kann (Woermann L. N. S. 91). So verrät sich denn Aen. IX 366 ff. Euryalus durch den Schimmer des Helmes im Mondlicht. Das ist zweifellos Vorbild für Statius Theb. II 529 ff.: der Mondschein, durch lichtere Waldstellen brechend, spielt auf den Rüstungen und verrät so die Anwesenheit der Männer.

Schlußbetrachtung.

Am Ende der Untersuchung angelangt, betrachten wir rückblickend noch einmal, woher Ovid in den Metamorphosen die Szenerien nimmt oder, vorsichtiger ausgedrückt, aus welchem Kulturboden diese erwachsen. Denn für ein bloßes „Hernehmen", eine womöglich

[48]) Ähnlich Ovid Her. 17, 59 f. und 77 ff. Gegenstück (Meer bei Morgenbeleuchtung): Catull 64, 269 ff. (Vergleich).

wortgetreue Nachahmung von Gegebenem, besitzt Ovid eine viel zu reiche Phantasie. So sprechen wir besser nur von dem Einfluß bestimmter Sphären auf Ovid.

Da zeigt sich denn, wie nicht anders zu erwarten, daß die Mehrzahl der Szenerien in den Metamorphosen innerhalb der Grenzen steht, welche die hellenistische Kultur gezogen hat. Die in der Alexandrinerzeit gefundenen oder doch erst entwickelten und ausgewerteten Motive bestimmen Ovids Szenerien wenigstens in der Hauptmasse.

Die Metamorphosen nehmen eine Zwischenstellung zwischen großem Epos und Kleinepos ein: das Ganze ist dem Umfang nach und durch die geschickte Verbindung der Sagen zu großen Komplexen, durch die Vortäuschung einer zeitlichen Reihenfolge als großes Epos anzusprechen, setzt sich doch aber aus einer großen Zahl von Epyllien zusammen (vgl. Teuffel-Kroll R. L., Abschnitt über die Met.). Dieser Zwischenstellung des Gedichtes entspricht die Wahl der Szenerien.

Entsprechen die erhabenen Landschaften (Kap. I) im ganzen dem großen Epos, so sind die idyllischen Szenerien (Kap. II) Eigentum der bukolischen Dichtung und des Epyllions, ohne in größeren epischen Dichtungen (namentlich aus der Zeit nach Alexander) ganz zu fehlen. In der Ausmalung idyllischer Seelandschaften gebührt Ovid der Ruhm des Bahnbrechers, ja er hat nicht einmal allzuviel Nachahmung gefunden.

Nicht jede Szenerie der Met. ist eine ausgeführte Ekphrasis. Oft begnügt sich Ovid mit ziemlich kurzen Andeutungen, oder er streut in die Handlung einzelne Züge ein, die erst zusammengefaßt ein anschauliches Bild ergeben. Damit wird u. a. die Gefahr vermieden, daß die Schilderung Selbstzweck wird, wovor freilich einen Ovid sein Stilgefühl ohnehin bewahrt.

Gibt aber unser Dichter eine ausgeführte ἔκφρασις τόπου, so weist er ihr meist eine nicht unbedeutende Rolle in der Ökonomie der ganzen Erzählung zu. Heinze hat richtig beobachtet (Ov. el. Erz. S. 47 f.), daß im Gegensatz zu der Raumbeschränkung der Ortsschilderung in den Fasten Ovid der Ekphrasis in den Met. weit mehr Raum gönnt: „Da begegnen ἐκφράσεις von 7, 8, 9 Versen, kaum je unter vier", und „das Letztere nur in sehr lebhafter dramatischer Erzählung". In diesem Unterschied sieht Heinze die Tatsache nachwirken, daß „die Ortsbeschreibung dem alten Epos entstammt".

Zweiffellos also sucht Ovid im Äußeren seiner Ortsschilderungen den Stil des großen Epos zu treffen, wohl um so mehr mit künstlerischer Absicht, als die Szenerien selbst z. T. nicht in den üblichen Rahmen des Großepos passen. Das bedeutet doch etwas: diese ἐκφράσεις τόπου sind dann nicht bloß die notwendigen Szenerie-Angaben, sondern sie dienen ebenso gut wie etwa die kunstvolle zeitliche Aufreihung der Sagen dem Zweck, den an sich widerspenstigen Stoff zum großen Epos zu formen.

Dazu weist Ovid oft den Ortsschilderungen eine bedeutungsvolle Stelle an. Zwei Fälle sind dabei zu scheiden:

1. Die Ekphrasis steht am Beginn einer neuen Sage oder doch eines wichtigen neuen Teiles der Erzählung. Beispiele: Polyphem und Galatea, Peleus und Thetis, Arethusa, Philemon und Baucis, Cadmus, Dryope.

2. Der Aufstieg der Handlung wird durch Einschiebung der Ortsschilderung unterbrochen, und zwar gerade in Momenten besonderer Spannung, vor dem Höhepunkt, der Katastrophe. Die Ekphrasis wirkt dann als retardierendes Moment, und ganz bewußt ist die Kontrastwirkung ausgenutzt. Beispiele: Met. IV 521 ff., Ino, kalydonische Jagd, Circe und Scylla, Narzissus, Pentheus.

Den Kontrast verwertet Ovid noch anders: Während gewöhnlich Lokal und Handlung übereinstimmen, sind sie doch auch mehrfach kontrastiert (Tmolus, Glaucus).

Diese Beobachtungen zeigen, wie fein gebaute und durchdachte Kunstwerke die Szenerien der Metamorphosen sind.

Werfen wir noch einen Blick auf eine sprachliche Besonderheit der ἐκφράσεις τόπου.

Ehwald weist mehrfach auf den Beginn der Ekphrasis mit est hin (A. zu 1, 168, 1, 568, 8, 788), ohne auf den tieferen Grund einzugehen.

W. Kroll zeigt (Wiss. Syntax im lat. Unterricht, Berlin 1917), daß es im Lateinischen „unverkennbare Reste der alten Anfangsstellung des Verbums" gibt. Der Beweis läßt sich nur aus Prosaschriften erbringen, da in Versen der Zwang des Metrums entscheidend werden kann. Umgekehrt aber: wenn die Anfangsstellung des Verbums erwiesen ist, wenn sie sich besonders häufig in der prosaischen Ekphrasis findet (W. Kroll, Glotta IX [1918], S. 116), dann ist ihr häufiges Auftreten in Dichtungen immerhin eine Stütze für die Beobachtung an Prosaikern. Besonders beweiskräftig ist es aber, wenn Dichter Formen, die metrisch nicht am Versanfang stehen können, doch möglichst weit an diesen annähern.

Einiges Material aus Ovids Met., Verg. Aen. und einigen anderen Dichtungen (nur Ortsschilderungen sind berücksichtigt) wird Näheres zeigen:

A. Das Verbum steht am absoluten Versanfange:

I. Das Verbum substantivum:

Ovid Met. I 168, I 568, IV 432, VIII 788, IX 334, XI 229, XI 592, XIII 924, XIII 809, Her. XV 157, Ex P. III 2,45, Fast. II 491, IV 337, III 264 (Pentameter!), Ars am. III 687. Vergil Aen. I 159, I 530, II 321, II 713, III 163, V 124, VI 893, VII 563, VII 607, VIII 597, XI 316, XI 522. Statius Theb. II 32, Claudian. De r. Pros. II 290, Ged. Nr. 2, 226, Nr. 22, 424, Nr. 3, 123, Nr. 5, 466.

II. Andere Verben:

Ovid Met. II 260, IV 525, X 53, XIII 778, VIII 743,
Vergil Aen. VIII 233, Silius Ital. Pun. II 446, III 669,
Statius Theb. II 496, Claudian De r. Pros. III 74, III 370, Ged. Nr. 10, 69.

B. Solche Formen von esse, die aus metrischen Gründen den Vers nicht einleiten können, sind doch möglichst gegen den Versbeginn gerückt:

Ovid Met. II 1, III 155, III 407, VIII 333, XIV 51, Vergil Aen. I 12, I 441, II 452, III 22, VII 59, VIII 193, IX 86, IX 381, IX 530, Silius Ital. Pun. I 81, Statius Theb. II 707, III 460, Claudian De r. Pros. III 332.

Wir stellen also selbst bei Beschränkung auf wenige Dichter eine große Zahl von Fällen absoluter Anfangsstellung des Verbums fest, weiter aber eine nicht unerhebliche Anzahl von Fällen des Typus B. Gerade letztere zeigen wohl, daß der Typus A nicht zufällig steht, sondern daß der erwähnte uralte Satztypus hier vorliegt, ob er nun bewußt oder unbewußt gebraucht ist.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Paul Viktor K u r t Zarnewski, bin am 17. November 1893 als Sohn des Eisenbahn-Obersekretärs Viktor Z. und seiner Ehefrau Agnes, geb. Schmidt, in Breslau geboren. Ich bin preußischer Staatsangehörigkeit und evangelischen Bekenntnisses. Von Ostern 1905 bis Ostern 1914 besuchte ich das Gymnasium zu St. Maria Magdalena in Breslau. Nach Erlangung des Reifezeugnisses begann ich an der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität alte Philologie und Germanistik zu studieren. Mein Studium wurde unterbrochen durch Zugehörigkeit zum Heere August bis Dezember 1914 und durch Hilfsdienst am Elisabeth-Gymnasium zu Breslau Neujahr 1917 bis Ende November 1918.

Am 15. Mai 1920 bestand ich die wissenschaftliche Prüfung für das höhere Lehramt, wurde darauf dem Friedrichs-Gymnasium zu Breslau zur Ausbildung überwiesen und bestand dort am 30. September 1921 die pädagogische Prüfung. Seitdem habe ich an folgenden Anstalten Dienst getan: Magdalenen-Gymnasium Breslau, Gymnasium Kreuzburg O.-S., Pädagogium der ev. Brüder-Unität zu Niesky O.-L., Gymnasium Cosel O.-S., Hindenburg-Gymnasium Beuthen O.-S., wo ich auch gegenwärtig noch unterrichte.

Seit Ostern 1922 bin ich verheiratet mit Edith Elsa Maria, geb. Marquardt. Unseren Sohn haben wir Dietrich genannt.

Im Laufe meines Studiums und nachher als Hospitant habe ich Vorlesungen und Übungen folgender akademischen Lehrer besucht: Arnold, Bauer, Baumgartner, Bornhausen, Cichorius, Drescher, Förster †, Friedensburg, Gercke †, Haase, Hoennicke, Hönigswald, Hoffmann, Klapper, Koch, W. Kroll, Kühnemann, Miller, Palgen, Patzak, Scheer †, A. Schneider (Straßburg), Schrader †, Siebs, Steinbeck, Volz, Weege, Ziegler. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet. Abgesehen von Proseminarien, bin ich 5 Semester ordentliches Mitglied des Philologischen Seminars gewesen, 4 Semester Mitglied des Germanistischen und 2 Semester des Philosophischen Seminars.

Die vorliegende Arbeit hat Herr Geheimrat Prof. Dr. W. Kroll angeregt und freundlichst gefördert, wofür ich mich ihm zu besonderem Dank verpflichtet fühle. Dank für eine freundliche Mitteilung zu der Arbeit schulde ich auch Herrn Prof. Dr. Rehm-München.